

Eine neue Musikgattung bleibt bestehen, für die es viel bessere Bezeichnungen gibt als Jazz oder Jazzmusik, nämlich die Bezeichnungen: George Gershwin, Duke Ellington, Leonard Bernstein, John Lewis, usw. Hat vielleicht Beethoven etwas anderes komponiert als Beethovenmusik? Musik eigener Prägung? Eine solche markante persönliche Form irgendeiner Musikgattung von heute (ob Jazz oder nicht, ob tonal oder atonal) wäre schließlich die interessanteste Gegenwarts- oder Zukunftsmusik, die man sich wünschen kann, und das Problem der Jazzmusik im heutigen Musikleben könnte so eine Lösung finden.

BOGUSŁAW SCHÄFFER / KRAKAU

### *Präexistente und inexistente Strukturen*

Erlauben Sie mir, meine Damen und Herren, zu Ihnen gleichzeitig als Musikwissenschaftler und Komponist zu sprechen. Meine Teilnahme an der Entwicklung der neuen Musik ermöglicht mir, etwas anders auf das Problem der Struktur der neuen Musik zu schauen, und ich werde Ihnen daher einiges von meiner kompositorischen Erfahrung zu vermitteln versuchen, was man mir doch auch verzeihen möge.

Zuerst die Analyse des Begriffs *Struktur*. Wenn wir auch die journalistischen Bezeichnungen wie „Strukturmusik“ usw. beiseite legen, so bleiben wir bei einem Terminus, der heute gern und oft gebraucht wird. Einen Beweis dafür haben wir doch auch in dem Titel der heutigen Sitzung. Wir wissen, daß die Termini, die sehr oft gebraucht werden, viel von ihrer semantischen Kraft verlieren, so daß auch wieder die Musikwissenschaft leicht den Mut verliert, einen solchen Terminus weiter zu gebrauchen. Um es zu vermeiden, müssen wir eine präzise Delimitation des Terminus wagen.

Eine nicht gekürzte Fassung dieser Delimitation ist folgende: 1. Struktur ist eine Eigenschaft der Musik, die einen sichtbaren und hörbaren Zusammenhang zwischen Material und Form bildet. 2. Struktur muß vom Komponisten ausgehen und nicht von der Analyse des Werkes. Dieser Punkt ist — nach meiner Auffassung — wichtig. 3. Struktur ist eine Folge der zielmäßigen Behandlung des Materials, um aus Material Form zu bilden.

Eine gekürzte Fassung würde folgendermaßen lauten:

Struktur ist eine vom Komponisten zielmäßig festgelegte und von der Analyse prüfbare Zusammenhangsidee zwischen Material und Form, die analytisch sichtbar und auditiv kontrollierbar ist. Diese Delimitation mag sich vielleicht etwas zu lang vorstellen, jedoch muß man darauf hinweisen, daß hier vor allem eine Begrenzung des Terminus gewagt wurde und nicht nur eine Definition.

Eine wunderbare Eindeutigkeit zwischen Material und Form, die Strukturhaftes beweist, finden wir in der Musik von Webern. Um nur bei einem Beispiel zu bleiben, möchte ich seine *Variationen für Orchester* op. 30 in Erinnerung bringen. Das zusammenhangsvolle und zweckmäßige Behandeln des musikalischen Materials ist hier evident. Aus dem Diagramm ist das Wichtigste von dieser Behandlung leicht zu ersehen (vgl. Beisp. 1)<sup>1</sup>.

Anton Webern hat als erster eine vollendete *präexistente Strukturtechnik* angewandt. Unter diesem Terminus ist eine Kompositionstechnik zu verstehen, die eine Begrenzung der kompositorischen Freiheit zum Ziel hat.

Nach meiner Ansicht hat diese Begrenzung folgenden Grund. Die nichttonale Musik ist für einen Musiker, der alle musikalischen Elemente neu zu erfassen versucht, zwar leicht „komponierbar“, aber doch schwach motiviert. Wo man den tonal prüfbaren Zusammenhang

<sup>1</sup> Die Musikbeispiele sind von folgenden Verlagen herausgegeben: 1. Universal-Edition, Wien; 2. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakau; 3. Ahn und Simrock, Wiesbaden.



verloren hat, versuchte man diese Lücke mit etwas Gleichbedeutendem zu ersetzen. Das tonale System war gewiß eine höchstkultivierte Form der musikalischen Komposition. Man hat diese Form verbraucht, aber ersetzen kann man sie nur mit einer Technik, die sich ganz dem Begrenzten zuwendet, mit einer Technik, auf deren Basis sich nicht nur Materialbehandlung erklären ließe, sondern auch die Formgestaltung, wie wir es aus der klassischen Integrität zwischen Tonalität, Funktionen und Form kennen. Die Begrenzung der kompositorischen Freiheit war in der Musik Weberns eine äußerst zweckmäßige. Das Resultat ist eine auditiv kontrollierbare, man könnte wohl sagen: eine harmonisch integrierte Musik. *Präexistent* ist hier die vertikale, horizontale und diagonale Verknüpfung des musikalischen Materials; sie war mit der Wahl der Reihe mit ihrer unverkennbar eindeutigen Eigenschaften festgestellt und schon vor dem Komponieren existent — daher der Terminus *präexistente Strukturen*. Ich möchte Sie darauf aufmerksam machen, daß ich darin eine vom Komponisten bewußte Ähnlichkeit mit der präexistenten Tonalität sehe.

Der sich mit den neuen technischen Problemen befassende Komponist geht heute von der Struktur über die Konstruktion zu der Form. Es ist bei der Analyse der neueren Werke sehr leicht zu ersehen, daß die mikroformalen Eigenschaften der Musik den Komponisten mehr anzugehen scheinen als die makroformalen. Die Form erweist sich sehr oft als Resultante der Strukturbildungen. In einem extremalen Falle kann sogar eine einzige Reihe über die Form entscheiden, wie man es aus meinem Klavierstück *Modell II* herauslesen kann (vgl. Beisp. 2).

Die neue Musik hat keine neue Formen ausgebildet, dennoch hat man in der Musik die Form als Ganzes wesentlich verändert. Der formale Aufbau ist nun nicht mehr so wichtig wie der Gehalt der Form. Sehr oft ist die Form als reine, ständige Materialänderung zu verstehen, eine konsequente Weiterführung des totalen Variations- und Permutationsprinzips. In meiner Praxis ist der Sachverhalt sogar noch anders: um mich aus der konventionellen Materialgestaltung zu lösen, habe ich das musikalische Material als transpositionelle Erweiterung eines einzigen Klangs zu verstehen versucht, womit nun die Intervallabstände mehr als Tonhöhen gelten. Ein solches Beispiel bilden u. a. meine *Extreme*, die zugleich die erste notenlose Partitur sind (vgl. Beisp. 3).

Hier ist die kompositorische Freiheit nicht begrenzt, dennoch ist das Stück als strenge Disposition der Strukturen zu halten, obwohl die Musik hier ganz der Tonhöhenbezeichnungen entbehrt.

War die Struktur in dem ersten Beispiel zielmäßig gestaltet, so ist sie hier schon als Mittel behandelt, und zwar als Mittel der musikalischen Ordnung, die einer kompositorisch unbegrenzten Freiheit nicht widerspricht.

Nun können wir zu den *inexistenten Strukturen* übergehen. In der neuesten Musik hat man sich von der strukturellen Exaktheit abgewendet. Das Strukturelle wird in manchen Fällen fast stilisiert. Im Gegensatz zu der Musik Weberns, auf die sich heute jeder Komponist gern zu berufen berufen fühlt, ist jetzt der Zusammenhang zwischen Material und Form auf einer künstlichen, obwohl manchmal auch reihentechnischen Basis gestiftet, ohne daß man im Material strukturelle Eigenschaften spürt. Ein solches Verfahren nenne ich komponieren mit *inexistenten Strukturen*. Da ich dieses Verfahren für wertlos halte, werde ich auf Zitate verzichten und dafür ein „gemachtes“ Beispiel vorführen, an dem der aufmerksame Analytiker wohl manches heute Übliche leicht erkennen wird (vgl. Beisp. 4).

Zu dieser wohl zu oft wiederholten und „wiederholten“ Musik möchte ich nur eines bemerken:

Hier wird die strukturell entscheidende Kraft wesentlich geschwächt und wir stoßen hier auf eine „Musik ohne Eigenschaften“ — selbstverständlich ohne strukturelle Eigenschaften. Wird



weiter solche Musik gemacht, so werden die Journalisten mit ihrem beliebten Schlagwort „Strukturmusik“ vollkommen recht haben, wobei unter diesem Wort leider nur Negatives zu verstehen sein wird.

1 **WEBERN**

**variationen**

op.30

The musical score for Webern's 'Variationen' op. 30 is presented in a complex, multi-staff format. The top section, labeled 'lebhaft' and 'ca 160', features a Cbasso (Contrabass) part in 6/8 time, followed by an Oboe part in 3/8 time, and a Trne (Trumpet) part in 2/4 time. The middle section shows a Vcllo (Violoncello) and Cl. basso (Clarinet in B-flat) part, with a Vcllo Solo (Violoncello Solo) part in 2/4 time. The bottom section includes an Arpa (Harp) part in 2/4 time, a Cel. (Cello) part in 2/4 time, and a Violino Solo (Violin Solo) part in 2/4 time. The score is marked with various dynamics such as *p*, *pp*, *f*, *sf*, and *ppp*. The tempo is indicated as 'ca 160' and the mood as 'lebhaft'. The score is divided into sections by dashed lines and includes a 'TRANSP.' (Transposition) section at the bottom.



## 2 SCHÄFFER

## model II

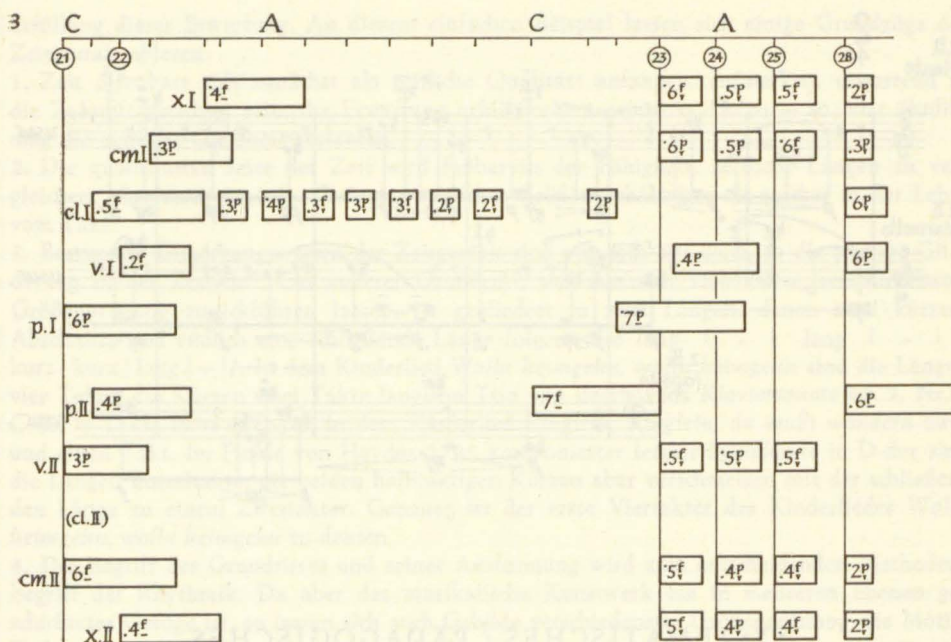
p7,2

molto lento, ♩.-48

The musical score is written for piano and features a variety of dynamic markings and expressive instructions. It is organized into six systems, each with a treble and bass staff. Measure numbers 1 through 12 are indicated at the beginning of their respective systems. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'molto lento' with a quarter note equal to 48 beats. The score includes the following markings and instructions:

- Measure 1: *mp* (piano)
- Measure 2: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 3: *mp* (piano)
- Measure 4: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 5: *f* (forte)
- Measure 6: *f* (forte)
- Measure 7: *f* (forte)
- Measure 8: *f* (forte)
- Measure 9: *mp, ma molto espressivo* (mezzo-piano, but very expressive)
- Measure 10: *mp, ma molto espressivo* (mezzo-piano, but very expressive)
- Measure 11: *p tranquillamente, ma con grande espress.* (piano, tranquilly, but with great expression)
- Measure 12: *pp sotto voce* (pianissimo, sotto voce)

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, indicating a complex and expressive piece.



## Allgemeine Bemerkungen zu der Partitur:

1. Die Ausführenden spielen von der Partitur.
2. Tempo: A — sehr schnell, B — mäßig, C — sehr langsam.
3. Ausgangspunkte: Punkt oben = extrem hohe Lage des Instruments, Punkt unten = extrem tiefe Lage.
4. Die Ausgangspunkte sind jedesmal zu wechseln; Tonwiederholungen sind zu vermeiden.
5. Ziffer neben dem Punkt deutet auf die Klanganzahl.

Besetzung:	Intervalle
Xylorimba I	gr. 2 kl. 3 gr. 3
Cembalo I	gr. 2 gr. 3 4
Celestra I	kl. 2 gr. 2 4
Vibraphon I	kl. 2 kl. 3 4
Piano I	kl. 2 gr. 2 kl. 3
Piano II	kl. 2 gr. 2 gr. 3
Vibraphon II	kl. 2 gr. 3 4
Celestra II	kl. 2 kl. 3 gr. 3
Cembalo II	kl. 3 gr. 3 4
Xylorimba II	gr. 2 kl. 3 4

Die Intervalle sind auch in ihren Erweiterungen zu gebrauchen.  
(Also: gr. Sekunde = kl. Septime = gr. None usw.)



4  
z.B.  
flauto 2/4

z.B. clarinetto

z.B. fagotto

usw.

## SYSTEMATISCHES / PÄDAGOGISCHES

Vorsitz: Professor Dr. Walter Wiora, Kiel

Protokollführer: Dr. Carl Dahlhaus, Kiel

FRIEDRICH NEUMANN / SALZBURG

### *Die Zeitgestalt als Grundbegriff der musikalischen Rhythmik*

Zeitgestalt<sup>1</sup> ist zeitliche Ganzheit. Schon unsere tägliche Lebenszeit verläuft nicht wie ein gleichmäßiger Strom, wo einförmig Welle an Welle sich reiht, sondern gegliedert in Erlebnis-einheiten. Beim verständigen Anhören eines Vortrages etwa haben wir den Gegenstand des-selben ständig vor uns. Gerade dadurch aber wird seine Dauer zu einer relativ geschlossenen Zeit, die sich vom Vorhergehenden und Nachfolgenden abhebt. In noch viel stärkerem Maße ist das beim Anhören von Werken der Tonkunst der Fall. Der Sinn und Zweck der inneren Organisation der Musik ist es geradezu, uns einen geschlossenen zeitlichen Organismus vor-zustellen, musikalische Logik ist Logik des zeitlichen Ablaufs und erfährt ihre Krönung, wenn der Schluß hält, was der Anfang versprochen hat.

Wir wenden uns nun einigen besonders einfachen Gliederungsweisen der zeitlichen Ganz-heit zu. Eine solche liegt vor, wenn das zeitliche Ganze zwei gleichlange Abschnitte enthält. Dem Musiker ist ein solches Gebilde als *Periode* wohlvertraut, dem offenen Halbschluß am Ende des Vordersatzes korrespondiert der abrundende Ganzschluß am Ende des Nachsatzes. In zeitlichen Kategorien ausgedrückt bedeutet der Halbschluß Erwartung, der Ganzschluß

<sup>1</sup> Die folgenden Ausführungen beleuchten den Grundbegriff meines Buches *Die Zeitgestalt*, Wien 1959.